Alte und neue Aesthetik.

Alte und neue Aesthetik.

„Die Aesthetik ist noch eine Wissenschaft in den Kinderschuhen.“ Dieser Ausspruch rührt nicht etwa von Bleibtreu oder Conradi her, kein jugendlicher Stürmer und Dränger hat sich zu ihm hinreißen lassen; nein, ein wirklicher deutscher Professor hat ihn gethan. Freilich auch einer, wie wir ihrer nicht viele hatten: Vischer, diese Verkörperung aller Offenheit, Wahrheitsliebe und Bescheidenheit, welche in einer Menschenbrust Raum hat, dieser Mann der rücksichtslosen Geradheit, der es fertig bekam, am Ende seines langen Forscherlebens sein eignes Hauptwerk mit mächtigem Schlage zu zertrümmern, als er sich von der Unhaltbarkeit seiner Grundlagen überzeugte. In seiner himmelschreienden Ehrlichkeit scheute er sich nicht, mit jenem Ausspruche allen seinen engeren Fachgenossen einen Schlag ins Antlitz zu versetzen, indem er rund heraus erklärte, was jene mit aller Heftigkeit bestritten, daß die Aesthetik einer inneren Entwicklung fähig ist, daß Alles, was bisher in ihr geleistet worden, nichts ist im Vergleich zu den Aufgaben der Zukunft, die sie zu lösen hat.

Die Aesthetik ist nun heute daran aus den Kinderschuhen in das Jünglingsalter überzugehen und einen neuen Abschnitt ihrer Entwicklung zu beginnen. Und worin äußert sich dieser Uebergang? Sie muß endlich

notgedrungen jenen großen Schritt mitmachen, den alle Zweige des menschlichen Geisteslebens in der neuen Zeit gethan und hinter denen sie allein meilenweit zurückgeblieben ist: den Uebergang von der Spekulation zur philosophisch-geordneten Erfahrungswissenschaft, oder um das wissenschaftliche Wort dafür zu finden, zur Reduktion.

Die alte Aesthetik, wie wir sie alle in Hörsälen und aus Büchern gekannt haben, ging aus von dem Begriff der absoluten Schönheit. Man bemühte sich festzustellen: was ist unter allen Umständen schön? Wo findet sich dieses Schöne in der Natur? wo im menschlichen Empfindungsleben? Welche Verwandlungen, Verkleidungen, Mischungen kann das Schöne vornehmen? Was ist unter allen Umständen häßlich? Welche Zwischenstufen liegen zwischen dem Schönen und dem Häßlichen? Wenn man dies nach diesem vorher festgestellten Schema untersucht, wenn man bewiesen hatte, was man beweisen wollte, wenn man womöglich eine fortlaufende Reihe solcher Zwischenstufen (z. B. das Erhabene, das Groteske, das Anmutige, das Reizende u. a.) aufgezählt hatte, so glaubte man wirklich eine Aesthetik geschrieben haben. Welch rührende Selbstgenügsamkeit! Man merkte nämlich garnicht, daß dort, wo man aufhörte, das Problem erst eigentlich anfing, oder besser, daß man das Ideal als Prinzip setzte, daß man mit dem begann, mit dem man im allergünstigsten Falle aufhören konnte, daß man das Hauptproblem einfach auf den Kopf stellte und die Definition zum Axiom machte. Man lehrte die Aesthetik nicht als die Untersuchung und Erkenntnis einer Gruppe verwandter und ähnlicher Empfindungen, sondern als die Untersuchung der vermeintlichen Ursache dieser Empfindungen. Man sagte mit selbstbewußtem Lächeln: Aesthetik ist die Wissenschaft vom Schönen — man trieb also nicht Aesthetik,

sondern Kalogie, man ging willkürlich von einem willkürlich zurechtgestutzten Begriffe aus, dem Begriff des Schönen, man schlug die philosophische Volte und vertauschte das empfindende Subjekt mit der Abstraktion des Prädikats des Objekts. Statt eine Aufklärung über das zu geben, was sich geheimnisvoll in meinem Herzen regte — sei es beim Schaffen, sei es beim Genießen eines Kunstwerks — hielt man mir eine Vorlesung über den schablonisierten Begriff des Zustandes derjenigen Sache, die ich eben zu schaffen oder zu genießen suchte. Man sagte mir ob er schön sei oder würdevoll oder erhaben oder häßlich. Und war ich so naseweis zu fragen, was denn in der Welt nun schön wäre, so zog man die Augenbrauen in die Höhe, räusperte sich und sagte im Orakelton: „was ein interesseloses Wohlgefallen erregt," oder „was eine Idee vollkommen verkörpert" oder wie nun die akademischen Erklärungen eben lauteten. Das A und O aber, das allen gemeinsame, war, daß der Begriff der Schönheit etwas unveränderliches, ewig feststehendes, absolutes sei, daß das ästhetische Ideal in lauterster Reinheit irgendwo existiere: auf dem Monde, im Himmel — nach Baumgarten sogar im lieben Gott selbst — in Wolkenkukuksheim, Nirwana oder sonstwo.

Aber eine solche Lehre ist falsch — falsch zunächst schon aus philosophischen Gründen. Das Reich des Absolutismus ist in der Philosophie genau so zu Ende wie in der Politik. Alle absoluten Begriffe sind überwunden, in der Welt der Wirklichkeit, der sowohl Kunst als Empfindung angehören, giebt es nichts absolutes mehr. Alle angezogenen Begriffe sind nur mnemotechnische Hilfsmittel, aber wie sie sind entspricht ihnen nichts wirkliches. So wenig es ein Nirwana oder ein Wolkenkukuksheim oder einen Himmel giebt, so wenig giebt es ein absolutes Schönheitsideal, das als solches von Anbeginn der Welten

bestände, und ebensowenig eine ideale Schönheitsempfindung in der menschlichen Brust, und gar die gleiche in mehreren oder vielen Busen. Gegenstand und Empfindung sind thatsächlich voneinander untrennbar. Die Schönheitsempfindung setzt einen realen Gegenstand voraus, an dem sie haftet, und eine Person, die sie wirklich hat — die alte Aesthetik aber kennt weder die Mannigfaltigkeit der empfindenden Naturen noch die Mannigfaltigkeit der Gegenstände, welche Empfindungen hervorrufen. Was heißt überhaupt z. B. „interesseloses Wohlgefallen?“ Ein Gegenstand, an dem wir keinerlei persönliches Interesse nehmen, kann uns höchstens die Empfindung der Langeweile erregen. Wer die Tiziansche Venus betrachtet, vergleicht sie in Gedanken mit anderen Frauen seiner Bekanntschaft, und erst aus diesem Vergleich, der doch kein interesseloser mehr ist, erwacht seine ästhetische Teilnahme an dem Kunstwerk. Man denke sich als ihren Betrachter einen Menschen, der noch nie einen wirklichen nackten Frauenkörper gesehen! Er wird das Kunstwerk durchaus nicht verstehen. Man sieht also, die Definitionen der alten Aesthetik besagen in Wirklichkeit garnichts.

Sie sind aber auch im Widerspruch mit den Thatsachen. Es giebt kein absolutes Schönheitsgefühl. Die Schönheitsideale sind grundverschieden bei den Menschen verschiedener Zeiten, Gesellschaftsklassen, Ländern. Die Geschichte des künstlerischen Geschmacks lehrt uns die wunderbarsten Dinge. Zeiten, Völker, Menschen, die an geistiger Bedeutung einander vollkommen gleich stehen, finden sich hier oft im schreiendsten Gegensatz. Wo Voltaire sich schaudernd abwandte betete Lessing an. Für die Renaissance war Seneca ein größerer Tragiker als Sophokles, und sie stellte Shakespeare unter Ben Johnson. Wie kommen wir dazu, gerade das Schönheitsideal der deutschen Pro-

fessoren als das maßgebende anzuerkennen? Und wie grundverschieden sind die Schönheitsideale unserer Aesthetiker! Die Hegelianer erkennen die Musik mit knapper Not als eine halbe Kunst an und schwärmen für das Schauspiel — und die Wonne des Herrn Eduard von Hartmann ist der Jongleur im Zirkus, während er Erwin von Steinbach, Arnolfo da Cambio und Schinkel nicht als volle Künstler gelten läßt: denn jener erregt unser interesseloses Wohlgefallen, indes die Schöpfungen der letzteren nur praktische Zwecke umkleiden!!!*) Ein Aesthetiker widerspricht immer dem andern, und die alte Aesthetik, welche mit den Ansprüchen absoluter Giltigkeit für alle Fälle, Zeiten, Länder, Menschen auftrat, hat in Wirklichkeit noch nicht einen „erklecklichen Satz, der auch was gilt" zustande gebracht, irgend eine auf Thatsachen gestützte, unwiderlegbar bewiesene und anerkannte Anschauung.

Man darf daher mit Recht sagen: sie ist bankerott. Mit einer Zahlungsunfähigkeitserklärung hat sie begonnen, mit der berüchtigten Kantschen Antinomie, daß der Geschmack nur einer ist und daß man über den Geschmack nicht streiten könne, mit einer Bankerotterklärung schließt sie: mit der Hartmannschen Aesthetik, welche die ästhetische Empfindung für ein ideales Scheingefühl erklärt — als ob die Empfindung Michelangelos, als er die „Nacht" meißelte, nicht eine ebenso positive war als die Napoleons, als er den Schlachtplan von Austerlitz entwarf.

Die Ursachen, aus denen die alte Aesthetik gescheitert ist, sind leicht zu erfassen: wir haben sie bereits angedeutet.

Irreführend war zunächst die Methode. Sie ging von den Begriffen aus statt von den Dingen, sie war deduktiv statt induktiv, statt praktisch, empirisch,

---

*) So zu lesen im II. Bande seiner „Aesthetik".

historisch, vergleichend zu sein. Sie identifizierte Kunst mit Schönheit. Sie suchte das Wesen der letzteren zuerst festzustellen und maß darnach die wirkliche Kunst. Die neue Aesthetik wird diesen Fehler vermeiden. Sie wird in den verschiedenen Künsten die Werke, Ideale und Anschauungen der verschiedenen Zeitabschnitte, Länder, Kulturen, der hervorragendsten Geister untersuchen, und aus der Fülle des zusammengebrachten Stoffes eine Reihe Typenideale entwickeln, diese wieder nach ihrer natürlichen Verwandtschaft, ihren besonderen Momenten ordnen, einreihen, sie auf höhere Typen und Formeln zurückführen, diese wieder auf immer wenigere und höhere, umfassendere und so fort, bis man eine ganz geringe Zahl höchster, elementarer Typen und Formeln gefunden hat, welche die Grundlage der neuen Wissenschaft von den künstlerischen Empfindungen geben. Eine solche Methode verlangt freilich das, was den bisherigen Aesthetikern fehlt: Arbeit, Geduld, Fleiß, Zeit. Denn es giebt nichts bequemeres, als wie es bisher üblich war, sich ein theoretisches Ideal zu konstruieren und an demselben die Realität zu messen — während wir uns das Maß erst selbst suchen müssen. Um so größer aber wird der Lohn dieser Arbeit sein, denn dann wird es gelingen, das festzustellen, was für die wirkliche Kunstlehre von der höchsten Bedeutung ist und woran von den bisherigen Aesthetikern noch niemand gedacht hat: die Thatsachen des ästhetischen Bewußtseins der Menschheit, aus diesen die Gesetze des künstlerischen Empfindens, und aus diesen die Regeln des künstlerischen Schaffens.

Die ganze bisherige Aesthetik ist auf einer falschen Grundlage aufgebaut. Das sah Vischer ein und darum schrieb er in den „Kritischen Gängen" den berühmten, in der Geschichte der Wissenschaft unerhörten Widerruf seiner ganzen Lehre. Der innere Konflikt

brach bei ihm naturgemäß bei dem Problem der Schönheit in der Natur aus. Denn das war der innere Widerspruch, über den die alte Schulästhetik nicht hinauskommen konnte: ist die Schönheit nur in der menschlichen Empfindung und beruht auf einer metaphysischen Disposition der Menschenseele — wie kann dann die Natur an sich schön sein? Giebt es aber eine natürliche Schönheit an sich, eine absolute Schöpfungsschönheit — wie kann dann das menschliche Schönheitsurteil in bestimmten Fällen verschieden sein? Im ersten Falle wäre die Kunst eine Fantasie ohne jede Rücksicht auf die Wirklichkeit. Im zweiten Falle wäre Nachahmung der Natur die höchste Kunst. Nun war sich unsere ganze Philosophie, von Kant an, niemals klar, ob sie anthropocentrisch, pantheistisch oder mono- (resp. monado-)theistisch sein sollte. Auf der einen Seite erklärte man also jeden Vorgang, jedes Wesen in der Natur für ein Werk der göttlichen Schöpfung, für beseelt von göttlichem Hauche, für ein Zeugnis einer überirdischen Macht — auf der andern Seite erklärt man jede bloße Nachahmung der doch von göttlichem Hauche und Allgeist beseelten Wirklichkeit für unkünstlerisch, und verlangte noch eine Idealisierung der rohen und zugleich göttlichen Wirklichkeit durch den rein menschlichen, beschränkten freien Geist, der doch besten Falls nur einen Splitter des göttlichen Allgeists darstellte. Eine Aesthetik, die sich fortwährend in so himmelschreienden Widersprüchen bewegt, hat denn doch jede Existenzberechtigung verloren!

Man nahm den Schönheitsbegriff zur Grundlage. Man glaubte von vornherein, der Mensch habe sich die Kunst geschaffen oder sie sei ihm wohl gar vom Himmel gefallen, um seinem natürlichen Schönheitsgefühl, seinem Trieb und Bedürfnis nach Schönheit zu genügen. Wie falsch! Das ästhetische Bedürfnis ist dem Menschen so wenig angeboren als das kausale,

das wissenschaftliche, beide haben sich vielmehr erst zu entwickeln begonnen, als ein Teil der Menschheit schon eine sehr bedeutende Kulturhöhe erreicht hatte. Der Kunsttrieb ist durchaus kein primärer Trieb, sondern ein geschichtliches Produkt. An und aus der Religion, dem Handwerk, dem Nachahmungstrieb hat er sich erst sehr, sehr langsam entwickelt, und bei den verschiedenen Völkern nach der Art der nationalen Kultur, aus den natürlichen Lebensbedingungen (Klima, Lage, Rasse) in völlig verschiedener Weise. Da die Entwicklung auf völlig archäologischen Grundlagen beruht und sich nach bestimmten Gesetzen vollzieht, deren Auffindung die Aufgabe der modernen Kunstphilosophie ist, so ist schon damit bewiesen, daß die Annahme einheitlicher absoluter ästhetischer Begriffe eine Ungeheuerlichkeit ist. Die Thatsache eines freien Schönheitsgefühls ist bei keinem Naturvolke nachweisbar, überhaupt bei keinem Menschen, mit Ausnahme des deutschen Professors. Ueberall finden wir das Schönheitsgefühl eng verbunden mit anderen seelischen Zuständen und gebunden an bestimmte natürliche Bestimmungen. Nichts steht fest, als die Thatsache, daß gewisse menschliche Gebilde eigenartige Empfindungs- und Vorstellungsverbindungen auszulösen imstande sind, welche durch keine anderen Ursachen hervorgebracht werden können, daß aber jene Gebilde wie die Empfindungsreihen in ihrem Wesen verschieden sind, je nach Zeiten, Ländern und Völkern. Es gilt also, sowohl geschichtlich als ethnologisch festzustellen, worin die Eigenart, das Wesen, die Beschaffenheit so wunderbar wirkender Werke beruht, zweitens die Reihen und Gruppen dieser Empfindungen und Vorstellungen in ihrer Eigenart genauer zu beschreiben, sodann die Bedingungen des Entstehens solcher Werke zu ergründen, und endlich die Beschaffenheit des Geistes zu erklären, auf den sie mit so elementarer Gewalt wirken. Es werden sich

für die Aesthetik der Zukunft also vier Hauptaufgaben ergeben: die Psychologie des Genies, die Kunstlehre, zerfallend in Analyse des geistigen Gehalts der Werke und Untersuchung ihrer technischen Konstruktion, die Lehre vom Milieu und die Theorie der künstlerischen Wirkung.

Wir haben nunmehr das Geheimnis des Unterschieds der neuen von der alten Aesthetik herausgefunden. Die alte Aesthetik kommt mit dem fertigen metaphysischen Ideal in die Welt der Kunst herein, und mißt darnach die reale Kunst, überall tadelnd und nörgelnd. Die neue entwickelt den Begriff, das Wesen, das Ideal des Kunstwerks aus den vorhandenen wirklichen und untersucht die Bedingungen seines Entstehens und seiner Wirkung. Die alte Aesthetik ist die Lehre vom Schönen, die neue die Lehre vom Künstlerischen. Die Begriffe schön und häßlich in ihrer leeren Unbestimmtheit existieren für die neue Aesthetik überhaupt nicht mehr, sondern nur die Gegenpole künstlerisch und unkünstlerisch, und damit erscheint auch der Sinn des Wortes „Aesthetik" viel richtiger getroffen. Die gesamte akademische Schulästhetik von Kant bis Hartmann erscheint also beseitigt: die Grundsteine für die neue induktive Aesthetik sind indes schon längst gelegt in Herders „Ideen" und kritischen Schriften, Wienbargs „Aesthetischen Feldzügen", Fechners „Vorschule der Aesthetik", Taines „Philosophie de l'art" und „Histoire de la littérature anglaise" und Hennequins „Critique scientifique".

Die künstlerische Empfindung, die ja für die meisten der interessanteste Teil des ästhetischen Forschungsgebiets sein dürfte, da ihre Ergründung Tausenden Aufschluß über sich selbst und die Welt der Gefühle in ihrem Innern giebt, bildet sich, wie die moderne Untersuchung, besonders Fechners, ergeben hat, aus drei Hauptmomenten — die wieder in eine Reihe von

Untermomenten zerfallen, deren Erörterung hier zu weit führen würde. Diese drei Hauptmomente der ästhetischen Rezeption sind das Formgefühl, das Sinnesgefühl und die Vorstellung der Einbildungskraft. Verdeutlichen wir das an einem Beispiel. Wie entsteht der unvergängliche poetische Reiz, den der Anfang der herrlichen Ballade Goethes ausübt:

„Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll,
Ein Fischer saß daran,
Sah nach der Angel ruhevoll,
Kühl bis ans Herz hinan" —?

1 Zunächst wirkt auf uns die äußere Form, das Auf- und Nieder der Jamben, dieser das Wogen des Wassers nachahmende Rhythmus, die Stellung der Reime. Diese Wirkungen beruhen teils auf physischen Bedingungen (dem Rhythmus des Herzschlags, der Zeitdauer des Bewußtwerdens einer Empfindung — worüber Wundt sehr interessante Studien veröffentlicht hat), teils auf Gedankenverbindungen, durch rhythmische Aehnlichkeiten angeregt, welche durch die Gewohnheit fix und unbewußt geworden sind.

2 Sodann wirkt auf uns der Wohlklang der Worte, den wir auch beim Lesen genießen, da der Mensch bekanntlich weniger mit dem Ohr als mit dem Gehirn hört. Die wunderbare Wahl der Vokale, das Verhältnis der zahlreichen vollen (a, o, au, u, ü) zu den weniger spitzen (e, i) bringt in uns das Gefühl von etwas unendlich wohligem, angenehmem hervor, ähnlich dem eines erquickenden Bades im Sommer. Diese Eindrücke sind die ersten, weil sie nur in Reizen und Empfindungen bestehen und auf dem so vorbereiteten Boden werden nun

3 Drittens in unserer Fantasie bestimmte plastische Bilder hervorgerufen, und zwar um so deutlicher, je klarer und bestimmter ihre Darstellung ist. Wir hören in unserer Fantasie das Wasser rauschen, sehen es

schwellen, sehen den Fischer mit der Angel am Ufer sitzen und ruhig den schwimmenden Kork beobachten. Das Nacheinander der Schilderung ist am Schluß der Strophe in eine gleichzeitige einheitliche Vorstellung übergegangen. Die Art und Weise der Vermittlung und Hervorrufung der Vorstellung selbst ergründet die Psychophysik. Für die Aesthetik genügt es zunächst festzustellen, daß zur künstlerischen Wirkung drei Bedingungen nötig sind: geschlossene Form (bekanntlich hat auch eine gute Prosa ihren Rhythmus), Sinneshaftigkeit und Vorstellungsgehalt — in der Musik tritt für die dingliche Vorstellung Gemütsbewegung ein — und daß ein Werk von Menschenhand, welches eine in sich geschlossene Reihe solcher Wirkungen ausübt, ein Kunstwerk ist.

Betrachten wir nun die ganze Welt der Kunstwerke, wie wir sie aus den Erinnerungen unserer eigenen Beobachtungen und aus der Kunstgeschichte kennen! Wie von selbst scheinen sie sich in drei große Gruppen zu sondern. Die einen, zahlreich bis zur Unübersehbarkeit, sind solche, die zur Zeit ihres Entstehens ein großes und ungeheures Aufsehen erregten, gewaltigen Beifall fanden, aber nach kurzer Zeit für immer von der Oberfläche verschwanden und nur noch in der Kunstgeschichte oder innerhalb einer kleinen Gemeinde fortleben, deren Mitglieder sich dem Künstler geistig verwandt fühlen. Solche Werke — um nur zwei aus der Masse zu nennen — sind Klopstocks „Messias“ oder Rousseaus „Neue Heloise“. Eine andere Klasse von Kunstwerken lebt durch ein gewisses ganz bestimmtes Zeitalter, mit dessen Beendigung sie nicht zu Grunde gehen, aber mumifiziert werden, um vielleicht einmal später für kurze Zeit zu künstlichem Scheinleben galvanisiert zu werden, oder es sind Werke, welche ein speziell nationales Gepräge tragen und für Menschen außerhalb des Volkes, in dem sie entstanden,

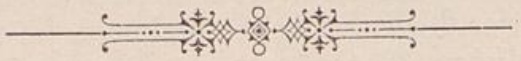
fast unschmackhaft sind. Zu dieser Art gehören dort die byzantinischen Mosaiken und die meisten Epen der italienischen Renaissance, z. B. Bojardos Ariost, hier die chinesischen Dramen, die japanischen Malereien, die Dramen Corneilles, die Dichtungen Victor Hugos. Die dritte Gattung ist jene, welche ewig lebt, bei allen Völkern, zu allen Zeiten, welche über dem individuellen Geschmack, über dem engern Volke und Vaterlande steht, die klassischen Meisterwerke eines Sophokles, Raphaël, Michelangelo, Goethe, Heine, Beethoven, Wagner.

Untersuchen wir die Gründe dieser Spaltung, so ergiebt sich folgendes: Die Werke der ersteren Gruppe sind lebenswahr im idividualistischen Sinne, die Natur, der Charakter ihres Schöpfers prägt sich in ihnen vollkommen, klar und rein aus. Ist diese Natur eine starke und interessante, so fesselt sie alsbald die Zeitgenossen. Allein allmählich erkennt man, daß hinter dieser interessanten Erscheinung doch nur ein einzelner Mensch steckt, nicht die Natur selbst, sondern nur ein winziger Splitter von ihr. Man findet es überflüssig, sich um einen einzigen Menschen so viel zu bekümmern, und nur die schließen sich ihm noch ferner an, die sich ihm geistig verwandt fühlen. Diese Kunstart kann man als die naturalistische bezeichnen, denn Naturalismus ist nichts als Individualismus, rücksichtsloses Ausleben der Einzelnatur ohne Erfassen des Ganzen. Die naturalistische Richtung ist die unterste in der Kunst — sie ist hauptsächlich bei den Deutschen vertreten.

Die zweite Gruppe beruht auf dem Grundsatz des Milieu: sie wirkt und bleibt lebendig, weil sie die Anschauungen, die Denk- und Empfindungsweise eines ganzen Zeitabschnitts oder eines Volkes darstellt und wiederspiegelt, sie ist die zur künstlerischen Gestaltung erhobene und abgeklärte Kultur einer Epoche oder

Rasse, und solange diese Epoche währt, solange diese Rasse oder Nation ihre eigne Kultur festhält und stileinheitlich durchführt, solange behalten die Kunstschöpfungen dieser Richtung Kraft, Leben, Gesundheit — mit dem Untergange ihres Milieu sterben sie ab und führen von da ab nur noch die Existenz einer interessanten Kuriosität im großen Museum der Kunstgeschichte. Denn lebendig ist dem Menschen nur das Kunstwerk, welches ihm das reine und treue, von allem Nebensächlichen gereinigte Vorbild seines eignen Wesens wiederspiegelt oder imstande ist, ihn fortwährend neues über ihn selbst und seinen eigenen Charakter zu sagen. Ich möchte diese zweite Gruppe als die konventionalistische oder als die Kunst des Idealismus bezeichnen, denn sie beruht auf der Hervorhebung der allgemeinen Züge, der herrschenden Anschauungen jener Zeit, jenes Volkes, zu deren Gunsten die abweichende Eigenart des Einzelnen unterdrückt oder idealisiert, das heißt dem Milieu angepaßt wird. Der naturalistische Künstler schafft individuelle Gestalten, der idealistische Typen.

Die höchste Gattung aber ist die dritte. Sie ist erhaben über die zufällige Einzelerscheinung, über den Zeit- oder Rassentypus. Ihre Gestalten, Leben, Anschauungen, Gefühle sind ewig, sie verkörpern, was in jedem Individuum, bei jedem Volke, zu jeder Zeit lebendig und stark war, sie geben uns das Wesen des Menschen, sie sind das Fleisch gewordene Naturgesetz selbst, das Abbild des Makrokosmus, des Weltgetriebes. Aber in dieser Wesenhaftigkeit verlieren sie nicht etwa den persönlichen Charakter, die Glaubhaftigkeit der Wirklichkeit. Nein, sie vereinigen mit der Gesetzmäßigkeit auch den Individualismus und das Milieu, sie sind wahr auch als Einzelwesen, in der Fülle persönlicher Sonderzüge, wahr als Sprößlinge, eines bestimmten Bodens, einer bestimmten Zeit, sie ver-

einigen persönliche Eigenart, Typus und Wesenhaftigkeit. Diese Stufe der Kunst — die höchste, welche sie erklimmen kann — ist die realistische.

Die Entwickelungsbedingungen jeder einzelnen dieser Kunstgattungen festzustellen, nachzuweisen, unter welchen Umständen sich bald die eine, bald die andere in hervorragender Weise bilden mußte, die Umstände aufzuspüren, welche der einen mehr als der andern günstig sind — das ist auch eine der vorzüglichsten und anziehendsten Aufgaben der neuen Aesthetik. Man sieht, wie mannigfaltig, weitgreifend, verwurzelt und schwierig ihre Absichten sind, man ahnt, welch unendlicher geschichtlicher, psychologischer, ethnographischer Einzelstudien sie noch bedürfen wird, um zu einigermaßen festen und bedeutenden Ergebnissen zu gelangen — und wer weiß, ob nicht in letzter Stunde noch eine einzige neuerforschte Thatsache den ganzen mühevoll errichteten Rohbau untergraben kann? Wenn also diese Zeilen nichts anderes erreicht haben, als den Leser mit dem tiefsten Mißtrauen gegen jeden zu erfüllen, der ihm selbstbewußt eine vollständige, fertige, alle Probleme metaphysisch lösende Aesthetik auf den Tisch legt, so haben sie vorerst ihren Zweck erreicht. Gegenüber den hochtönenden, spekulativen Begriffsspielereien der alten Aesthetik ist der bloße Zweifel schon ein Sieg der neuen. —